مجلة جامعة الملك سعود، م٤، الآداب (٢)، ص ص ٤٧٣-٥٠٨ (١٤١٢هـ/١٩٩٢م).

النقد والفصل الروائي

محمد سليمان القويفلي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١٠/١٢/٣هـ، وقبل للنشر بتاريخ ١٤١١/٨/٦هـ)

ملخص البحث. على الرغم من الكم المتزايد والمتنوع من الجهود النقدية الروائية العربية، خاصة منذ بداية السبعينيات، فإنه يندر الالتفات إلى فعالية الفصل من حيث هو جزء من بنية الخطاب الروائي المؤثرة على دلالته، ومن حيث هو نظام من أنظمته السردية التي تؤثر على القيمة الفنية.

إن من نظريات النقد الروائي التي تؤطر جملة مدارس: النظريات الواقعية التي تهتم بفحص العلاقة بين الفن والواقع الخارجي، والنظريات البراجماتية المركزة على دراسة تأثير العمل الأدبي على متلقيه، والنظريات التعبيرية وموضوعها سيكولوجية المبدع أو عملية الإبداع نفسها، ثم لدينا ما يسمى بالنظريات الموضوعية التي تسعى إلى عزل العمل الأدبي وعدّه شيئًا مستقلاً. هذه المدارس وغيرها — التي كثيرًا ما تتداخل فيما بينها — يمكن أن تفيد بدرجات متفاوتة من ملاحظة الأبعاد المختلفة لتأثير التقسيم الفصلي على العمل الروائي. ويسعى هذا البحث إلى توضيح بعض تلك الأبعاد.

مقدمة

الفصل الروائي هو ذلك الجزء من الخطاب الروائي (ليس بالضرورة البنية الحكائية)، المتميز طباعيًّا (ليس بالضرورة سياقيًّا) بانفصاله عن سابقه ولاحقه، المحتل بؤرة بذاتها في بنية العمل الفنية/ الدلالية، ذو البداية والنهاية المحددتين.

تعددت زوايا التناول النقدي للخطاب الروائي، لكن من النادر⁽¹⁾ النظر إليه من زاوية الفصل. الورقة اللاحقة محاولة لتبيين كيف يمكن إثراء الرؤية النقدية للخطاب الروائي من خلال فحص المنظومة الفصلية. والورقة في قسمين: أولهما ينظر في أثر الفصل في تشكل الخطاب الروائي شاملاً: نمو الخطاب، وأساليب الخطاب، والعناصر الحكائية والإقحام؛ وثانيهما يركز على الفصل والتلقي متضمنًا: التكتيل والتحديد، ووجهة النظر، والتعبير المجرد والفصل/ النوع.

التقسيم لا يعني استقلال كل جزء عن الآخر، ففي عدة مواضع من الجزء الأول يشار إلى معطيات لها تأثير على تلقي الخطاب والعكس صحيح. يمكن زيادة فصل الجزأين بتفتيت المادة إلى جزئيات أصغر، ولكن ذلك يفضي إلى تكرار نحاول تجنبه. ونظرًا لهذا التداخل بين الظواهر المدروسة وتشعبها؛ فإن صفاء المنهج متعذر، مع الإقرار بأن المنظور الواقعي هو المهيمن.

تمثل المادة موضوع الدراسة عينة من النتاج الروائي العربي الحديث، وهي تتألف من اثنتين وثلاثين رواية لاثني عشر كاتبًا، روعي في اختيارهم تنوع الموطن، والجيل، والتكوين الثقافي، وإلى حد ما، أسلوب الطرح. واخترت من أعمال الكاتب الواحد عشوائيًا، مراعيًا تباعد الإصدار — نسبيًّا — بين المختار من أعماله، يستثنى من ذلك العمد إلى ضم أعمال كتاب بعينهم هم هيكل والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم لأسبقيتها التاريخية.

الفصل وتشكل الخطاب الروائي

نمو الخطاب

يلقى الروائيون في عدد كبير من المقالات والمقابلات أضواء كاشفة على بعض جوانب تفاعل الكاتب مع مادته. نجد ذلك أيضًا في بعض الكتب، فعبدالحميد جودة السحار

---

(١) من ذلك دراسة صبري حافظ حول «البدايات ووظيفتها في النص القصصي،» *الكرمل*، مج ٢١-٢٢ (١٩٨٦م)، ص ص ١٤١-١٧٧.

يعرض في كتابه *القصة من خلال تجاربي الذاتية* الكثير عن الفكرة من أين تنبع، وعن الأسلوب والحبكة، وعن الشخصيات وأنواعها ومن أين يستلهمها.⁽²⁾ ويحدثنا حنا مينة بصورة أكثر كشفًا في كتابه *هواجس في التجربة الروائية* عن تفاعله الشخصي مع أبطاله، وكيف تتشكل المادة في ذهنه، إلى جانب ملامح من سيرته الذاتية التي أثرت على رؤاه.⁽٣⁾ نجد كل هذا ولكننا نفتقر — لسوء الحظ — لمن يحدثنا عن (طرائق) تحول كل تلك التفاعلات والاستلهامات والرؤى إلى رواية بين أيدينا نقرأها؛ مما قد يوفر إجابة عن: كيف يؤثر النظام الفصلي على مرحلة تشكل العمل الإبداعي؟ وبعد تقرير هذه الحقيقة يعزو يوسف مراد هذا العزوف إلى حرص الكتاب «على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجؤون إليها في إخراج المعاني والأفكار في زيها النهائي.»⁽٤⁾

قد لا يسلم بـ «تواضع الوسائل» ولكن من المؤكد أن العمل الروائي يمر بمراحل متعددة وصعبة حتى يرى النور مكتملاً، يقول مينة: «إذا كانت القصيدة أو القصة القصيرة يمكن أن تكتب على رصيف مقهى، أو في نزهة، فإن الرواية تحتاج إلى... وقت وصبر طيب.»⁽٥⁾ الوقت والصبر ضروريان في مرحلة التفكير في الموضوع وجمع الملاحظات والقراءات... إلخ، أو ما يمكن تسميتها مرحلة (التجربة). وتزداد ضرورتها في المرحلة التالية مرحلة (صياغة) العمل في صورته النهائية؛ سبب ذلك أن «الفرق بين المضمون، أو التجربة، والمضمون المحقق، أو الفن، هو التقنية.»⁽٦⁾ هذه المقولة تنسحب بصفة خاصة على الروائي المحدث/ المجرب لأن «التقنية في التخييل الحديث أكثر إحساسًا بالذات من أي وقت مضى،» كما يقول الروائي والناقد جون جاردنر.⁽٧⁾

---

(٢) عبدالحميد جودة السحار، *القصة من خلال تجاربي الذاتية* (القاهرة: دار مصر، د.ت.)

(٣) حنا مينة، *هواجس في التجربة الروائية*، ط ١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٢م)، ص ١٧٣.

(٤) يوسف مراد، *مبادىء علم النفس العام*، ط ٦ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م)، ص ٢٧٥.

(٥) مينة، *هواجس*، ص ٤٨.

(٦) Mark Schorer, "Technique as Discovery," in *Myth and Method* James, E. Miller, Jr., ed. (Nebraska: Univ. of Nebraska Press, 1960), p. 88.

(٧) John Gardner, *The Art of Fiction* (New York: Vingage Books, 1985), p. 128.

إن الدراسة النقدية التحليلية لا تستطيع الكشف عن دور التقسيم الفصلي في مرحلة تشكل العمل، فأقصى ما تستطيعه هو الكشف عن زيادة فصل أو فصول بعد اكتمال العمل. وأمام إحجام الكتاب وقصور الدراسة النقدية تسعفنا دراسات علم النفس الخاصة بالإبداع، بكشفها عن عدة حقائق تؤكد بأن للتقسيم الفصلي دورًا رئيسًا يلعبه في أثناء نمو الخطاب. وأول حقيقة هي أن التقسيم الفصلي يساعد الكاتب على المحافظة على عامل مواصلة الاتجاه maintaining direction الذي يصور كرتشفليد معناه قائلاً: «على المبدع أن يكون ذلك السباح الماهر الذي لا يغيب الشاطىء عن ناظريه مهما ابتعد... ليرى أين يتجه، وليحدد خطواته المقبلة.»(٨) هذا العامل كما يرى «يكون على قدر كبير من الأهمية، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بنظرية علمية أو كتابة رواية.»(٩) تقسيم العمل إلى فصول وتضمين كل فصل نواة مشكلة مع غيرها شبكة نوى — وهو ما يقوم به الكتاب فعلاً كما سنرى — تعمل كإشارات الطريق الإرشادية حامية العمل من سلوك طريق لم ترد له، أي محققة عامل مواصلة الاتجاه.

عندما يعود الروائي إلى تلك الشبكة مطورًا لا يحافظ على مواصلة الاتجاه فقط، بل يحقق البناء المرحلي المتماسك، الذي تسميه باحثة: «نمو الصورة نمو لولبي» أي «تبادل النظر إلى الجزء وإلى الكل. إن عين الفنان على الأجزاء، ولكنها تنتقل بسرعة إلى الكل أي إلى الإطار العام للوحة، والأجزاء تستفيد مما يوحي به الإطار العام، كما أن الإطار العام يمكن أن يكتسب عمقًا وخصوبة من نمو وثراء علاقات الأجزاء الداخلية في بناء هذا الكل.»(١٠) الموصوف هنا نمو لوحة فنية، والكاتب القصصي كما يوضح برجسون «شأنه شأن أي مبدع آخر، يبدأ بكليات وأطر لملء الثغرات والفراغات، بحيث يمتلىء العمل ويأخذ صورته النهائية.»(١١)

---

(٨) مصري عبدالحميد حنورة، *الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م)، ص ٦٨.

(٩) حنورة، *الأسس*، ص ٧٤.

(١٠) مصري عبدالحميد حنورة، *الخلق الفني* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ص ص ٢٦-٢٧.

(١١) حنورة، *الأسس*، ص ٢٢٦. والروائي والناقد جون جاردنر يتحدث حديثًا واضحًا مباشرًا عن بناء =

وهذا ما تؤكده — تطبيقيًّا — دراسة مصري عبدالحميد حنورة القيمة عن *الأسس النفسية للإبداع في الرواية*، حيث يكشف تحليله لسبع مسودات فصل روائي أن الكاتب بدأ بتقسيم الرواية إلى فصول، باذرًا في كل منها نواة، ثم أخذ يعمل على تطوير النوى تدريجيًّا.(١٢) والموجز اللاحق يوضح بعض ما حوته المسودات مرقمة حسب تسلسلها:

١ ـ تحوي أفكارًا عامة تتضمن (بذور مواقف) صيغت في جمل أو شبه جمل قصيرة غير مرتبطة السياق، تتخللها ألفاظ متناثرة وإشارات غامضة بالنسبة لغير الكاتب. . . وكتب أنه ينوي جعل هذا الفصل جسرًا بين مرحلتين من مراحل تطور البنية الحكائية.

٢ ـ بدأت الجمل تكتمل، مع ظهور إشارات عن مصير بعض الشخصيات الموجودة أصلاً، وتقديم شخصيات جديدة.

٣ ـ شخصية أخرى تظهر، مع ملاحظات جانبية وتساؤلات — أثناء السياق — كمن يبحث عن إجابة. إلى جانب محاولة صياغة بداية الفصل.

٤ ـ قام باختصار بعض الشخصيات، ودمج بعضها الآخر.

٥ ـ بدأت الشخصيات تظهر — بوضوح — معبرة عن نفسها بجمل حوارية والفصل «أصبح يتمتع بهوية كاملة، بحيث يمكن لشخص آخر غير المؤلف قراءته وفهم ما يرمي إليه.»

٦ ـ بدأ تلميع الأسلوب والتمهيد لنهاية الفصل.

٧ ـ تمت الصياغة النهائية.

= الرواية على شكل بذور فصلية، ثم تطويرها بملء الفراغات حتى تأخذ الرواية شكلها النهائي، يقول:

The last step before the actual writing may be the chapter-by-chapter breakdown of the plot. It's here that the writer figures out in detail what information, necessary for understanding later developments, should be worked into chapter one, what can be slipped into chapter three, and so on. Obviously one cannot begin with sixty static pages exposition setting up the background of the story. Writing a novel is like running grain through a hammer mill: one has to get the central action rolling, and then feed in the background, or sprinkle in the larger implications, whenever and wherever one can do it without losing a finger."

انظر: John Gardner, *On Becoming a Novelist* (New York: Harper and Row, 1983), p. 140

(١٢) انظر: حنورة، *الأسس*، ص ص ٢٧٣ـ٢٨٢. وقد قسم التحليل إلى أربعة «أبعاد»: ا ـ الشخصيات، ب ـ المواقف والأحداث، جـ ـ الأفكار، د ـ الإطار (الحجم، الألفاظ وطريقة السرد).

إن تصور حدوث هذا (الإنهاء) في كل فصل من فصول الرواية، يجعلنا ندرك تحديدًا دور المنظومة الفصلية في تحقيق (النمو اللولبي)، أو المرواحة بين الجزء والكل حتى تكتمل اللوحة الروائية.

ففي أسرة بودنبورك لجأ توماس مان إلى الأسلوب نفسه،(١٣) وفي كتابه نشوء *رواية The Genesis of a Novel* يوضح مان الحقائق السابقة نفسها عن النمو المتدرج لروايته دكتور *فاوستوس*، ويشير أيضًا إلى حقيقة مهمة هي أنه أثناء كتابة فصل بعينه يفكر في فصول قادمة أو ما يسميه حنورة «بذل الجهد في كل اتجاه.» فمثلاً، قبل إتمامه الفصل الثاني عشر نجده «يقرر أن مادة الفصل الثاني والعشرين تعتمد على مقالة لأحد أصدقائه.»(١٤) قيمة بذل الجهد في كل اتجاه توفر تزامن وترابط أجزاء العمل وتخفف من سلبيات وقوع الكاتب في ما يسمى بـ (جمود الكاتب الذهني) عند عمله في سياق معين؛ بحيث لا يتوقف عن العمل توقفًا كليًّا.

ومن أسباب جمود ذهن الروائي معاناته النفسية وإجهاده أثناء عملية الإبداع، كما يوضح ذلك حنا مينة وتوماس مان، ومان لا يتحدث عن توقفه في منتصف فصل ما، بل يتوقف دائمًا في نهاية فصل؛ وهذا يعني أن التقسيم الفصلي يوفر للكاتب نوعًا من التنفيس النفسي يتمثل في إحساسه — ولو مرحليًّا — بالإنجاز، والتقاط الأنفاس بعد كل فصل، فضلاً عن منحه فرصة مراجعة ما أنجزه قبل مواصلة إنهاء الخطاب، كما يوضح مان.

ويتيح التقسيم الفصلي للكاتب حرية بناء عمله بأي أسلوب يشاء؛ تبعًا لتطور نظرته إلى موضوعه. فمرغريت ميتشل في ذهب مع *الريح* بدأت بالفصل الأخير ثم الذي يسبقه،

---

(١٣) س.د. مارتن، *في تجربة الكتابة*، ترجمة تحرير السماوي، ط ٢ (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٣م)، ص ص ٦١-٦٢.

(١٤) انظر: حنورة، *الأسس*، ص ص ٢٦٢-٢٧٢. وقد حللت هنا ثلاثة أبعاد: ا ـ الاستعداد، ب ـ مواصلة الاتجاه، جـ ـ التنفيذ.

وهكذا. (١٥) وسبب العودة إلى الوراء هو استغراق فترة زمنية سابقة لم تكن واردة عند بداية العمل. (١٦) وقد مارس إبراهيم المازني العمل في الاتجاهين، كما يصرح في مقدمة *إبراهيم الكاتب* حيث يذكر — بصراحته المعروفة — أنه بدأ الرواية في وسطها (الفصل الأول من القسم الثالث)، ثم تجاوز إلى نهاية الرواية وكتب عكسيًّا حتى وصل إلى نقطة انطلاقه، ثم شعر أنه كان يجب أن يبدأ في وقت أبكر فكتب ما ظهر في النسخة المطبوعة الجزء الأول من الرواية. (١٧)

حتى بعد اكتمال العمل، لابد أن يتدخل الكاتب هنا وهناك لحذف أو إضافة أو تعديل. (١٨) إن تمتع الفصول بنوع من الاستقلالية يعفي الكاتب من صعوبات كثيرة يمكن تصورها؛ لو أن عملاً مثل ثلاثية محفوظ خلا من التقسيم الفصلي واحتاج إلى تهذيب. وقد تؤدي عوامل أخرى إلى التعديل بعد الفراغ من العمل، (١٩) مثل ملاحظات من يطلعون على العمل قبل نشره، وتدخل الناشر، والرقابة الرسمية. وربما وصل الأمر إلى حد إضافة فصل جديد أو فصول — بعد اكتمال العمل — كما سيمر بنا.

---

(١٥) مارتن، *في تجربة*، ص ٤٧.

(١٦) ينطبق هذا بصورة خاصة على الروايات الكلاسية الأوربية والتجارب العربية المبكرة، حيث يتتبع العمل حياة الشخصية من بداية الحدث إلى نهايته وبعد تقدم العمل، يجد الكاتب نفسه بحاجة إلى تفسير حدث في حياة الشخصية تعود جذوره لمرحلة سابقة للمرحلة المخطط لتغطيتها أصلاً.

(١٧) M. M. Badawi, *Modern Arabic Literature and the West* (London: Ithca Press, 1985), pp. 136-37.
يعزو بدوي أسلوب المازني في بناء الرواية إلى (خيال المازني اللعوب). والواقع أن بنية *إبراهيم الكاتب* القصصية تسهل ما فعله المازني، بل تغري بفعله؛ لأنها عبارة عن ثلاث قصص — يمثل كل منها تجربة من تجارب البطل — منفصلة عن بعضها؛ بحيث يمكن الزيادة عليها — في بداية الرواية — بلا حدود، والرابطة الوحيدة بين القصص هي شخصية السارد الذي يكتفي بدور المتفرج لا على الأحداث، بل على نفسه أيضًا.

(١٨) عن الصعوبات النفسية والمعرفية، وحتى الجسدية التي تلم بالكاتب الروائي خلال عملية الإبداع، يراجع: حنورة، *الأسس*، خاصة الفصلان التاسع والعاشر والخاتمة.

(١٩) ينظر حديث مينة عن حذفه فصلاً من *حكاية بحار* بعد اكتمالها، لخروجه عن السياق العام، *هواجس*، ص ٦٥.

أساليب الخطاب

قد تضاف إلى أساليب الخطاب الروائي التقليدية (السرد والوصف والحوار) نظم سردية أخرى كالرسائل والمذكرات والتقارير البوليسية والإخبارية . . . الخ . والفصل يخدم هنا من عدة نواح :

١ ـ صحيح أنه يمكن إقحام جميع نظم السرد في السياق المتصل، ولكن ذلك ربما حَتَّم نوعًا من تحريك الحبكة لخلق مناسبة يعثر فيها على مذكرات أو رسائل مثلاً؛ مما قد يؤثر على تماسك البنية وتطور السياق، وقد يوقع في مأزق المصادفة الساذجة.

٢ ـ وكثيراً ما يراد لأسباب فنية إطلاع المتلقي وحده على وثائق لم تعرفها الشخصية / الشخصيات المعنية بالأمر، بعد، أو تحرص على إخفائها. فاستقلالية الفصل تعني — رمزيًا — أن ما عرض بعيد عن أعين تلك الشخصيات.

٣ ـ إطلاع القارىء منفردًا على وثائق يساوي إطلاعه على سر؛ مما يجذر التفاعل بين المتلقي والنص، خاصة من ناحية تخمينه أو انتظاره لرد فعل المعني أو المعنيين بالأمر.(٢٠)

٤ ـ إفراد الرسائل والمذكرات وأشباهها يعطيها ثقلاً دلاليًا أكبر — إن أريد ذلك — ويبرزها بصورة أوضح من إقحامها في ثنايا السياق المتصل.

حاول هيكل في وقت مبكر الاستفادة من هذا المعطي الفصلي في زينب حيث جعلت رسالتا حامد — بعد اختفائه — إلى أبيه في فصل مستقل، ولكن الكاتب أشار — بلا داع — إلى تلقي والد حامد الرسالتين إلى حد بسط أمر مسلم به: «فلم يكن بأسرع من أن فضه وقرأه فإذا فيه . . .» ثم ختم بالتعليق على الرسالة. لو اقتصر الفصل على الرسالتين لنالتا المزية التي تستحقانها لتضمنهما تفسير حامد لأسباب اختفائه المفاجىء.(٢١) وفي فصل سابق لهذا كان الكاتب أكثر توفيقًا، فالفصل الخامس من القسم الثاني إنما يحوي الرسائل المتبادلة بين حامد وعزيزة. حرص الكاتب على الحيادية والمصداقية، وتأكيد خصوصية الرسائل التي سمح لقارئه بالاطلاع عليها منفردًا جعلته يضع في نهاية الفصل تعليقًا طريفًا:

---

(٢٠) Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (New York: Columbia Univ. Press, 1959), p. 257.

(٢١) محمد حسين هيكل، زينب، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م)، ص ص ٢٤٩ـ٢٦٦.

«نوتة - كل هذه الخطابات منقولة من مذكرات حامد.»(٢٢) إن استفادت زينب من استقلالية الرسائل بفصول لم تتعدَ إعطاء الرسائل ثقلاً دلاليًا أكبر.

حاولت أجيال الروائيين بعد هيكل الاستفادة بصورة أفضل من ذي قبل من المعطى الفصلي لتنويع أساليب الخطاب. من ذلك القسم الثالث/ الفصل الأول من *الحي اللاتيني* لسهيل إدريس، حيث جمد السرد في نهاية الفصل لتلقانا في الفصل التالي مجموعة رسائل من جانين معروضة عرضًا مباشرًا، وينتهي الفصل بانتهائها ليعاود السرد في الفصل التالي. والفصلان التاسع والحادي عشر من القسم نفسه متصلان سياقيًّا، ولكن الكاتب يفصلهما ليضمن الفصل العاشر مذكرات جانين؛ معطيا المتلقي فرصة الاطلاع المباشر والمنفرد على مشاعر جانين (آن إحساسها بها)؛ مما كثَّف إحساسه بمأساتها.(٢٣)

ومن أكثر الروائيين العرب استفادة من المعطى الفصلي لتوظيف نظم خطاب مختلفة جمال الغيطاني، *فالزيني بركات* و *وقائع حارة الزعفراني* تزدحمان بالنداءات والمذكرات والرسائل والتقارير والأوامر. لم يفرد الكاتب لهذه النظم فصولاً مستقلة، بل أدخلها في المساحات البيضاء بين الفصول؛ مضيفًا إلى السابق ومهيئًا للاحق، وهذا يعد استفادة — بطريقة أخرى — من وجود التقسيم الفصلي المولد للمساحات البيضاء المستغلة.(٢٤)

العناصر الحكائية

إلى جانب دور الفصل في التغلب على قضايا التشكيل، يلعب دورًا رئيسًا في معالجة بعض المشكلات الناتجة عن معالجة عناصر البنية الحكائية الأساسية: الزمن والمكان والشخصيات والحبكة.

---

(٢٢) هيكل، زينب، ص ٢٠٢.

(٢٣) سهيل إدريس، *الحي اللاتيني*، ط ٩ (بيروت: دار الأداب، ١٩٨٦م).

(٢٤) جمال الغيطاني، *الزيني بركات*، ط ٣ (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٥م)؛ وانظر، مثلاً، ص ص ٦٧-٧٠، ١٦٤-١٦٨. وانظر أيضًا: جمال الغيطاني، *وقائع حارة الزعفراني*، ط ٢ (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م).

لا يخرج الخطاب الروائي عن ثلاثة أنساق زمنية: النسق الخطي المتصاعد (المستقيم)، والأنساق الخطية المتجاورة، والأنساق الزمنية المتداخلة. ونادرة هي الأعمال التي يتطابق فيها زمن الحكاية (الزمن الفعلي للأحداث) مع زمن الخطاب (الزمن المعروض)؛ وذلك عائد إلى حتمية انتقاء بؤر زمنية بعينها للمعالجة؛ ليستوعب إطار الخطاب الحكاية؛ مما يؤدي — بالضرورة — إلى تولد فراغات زمنية. درجت الحكاية الشعبية على احتواء الفراغ الزمني بالتعبير المباشر عنه: «قال الراوي: وقد تداولت الأيام والشهور والأعوام وبان الحق اليقين بعد ثلاث سنين.»⁽²⁵⁾ هذه الممارسة يسميها البعض «القفز الزمني» ويعدها عيبًا فنيًّا يؤثر على تماسك البنية، ويلغي الحد الأدنى من حيادية الكاتب المفروضة،⁽٢٦⁾ كما أنه يشرخ ما تسميه الواقعية بالاندماج أو الإيهام بالواقع؛ لحتمية بروز تساؤل عن الذي حدث إبان الفترة المتجاوزة.

وفي الطرف المقابل عمدت الرواية الحديثة إلى اتخاذ الماضي محور ارتكاز، واستحضار بؤر زمنية ماضية من خلال تيار الوعي والاسترجاع flashback والتقطيع السينمائي. . .إلخ. هذه المعالجة لمشكلة الفراغات الزمنية — ضمن توظيفات أخرى — يعمد إليها حينما يكون السارد هو البطل، أو عندما تكون البطولة مفردة أو محدودة،⁽٢٧⁾ وتتضاءل فرصة التوظيف السلس لها في البطولة الجماعية، وتنتفي حينما يريد الكاتب — لأسباب تتصل بفلسفة العمل — التعامل مع الزمن بصفته الطبيعية التصاعدية كما في رواية محفوظ قشتمر، وكل أعماله الواقعية المبكرة. والتقسيم الفصلي يخلق فراغات بين الفصول؛ تقف بصفتها حلاً عمليًا متوسطًا بين السذاجة الفنية (القفز الزمني) والتعقيد التقني، الذي لا تبرره الفلسفة

---

(٢٥) *الأمير حمزة البهلوان*، مج٣ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م)، ص ٣٥. الظاهرة نفسها نجدها في زينب، أولى الروايات العربية. هيكل، زينب، ص ص ١٠٤، ١٢١. مع تقدم العمل يعمد الكاتب إلى توظيف النقلة الفصلية لتلافي التصريح المباشر بمرور الزمن.

(٢٦) ينظر، مثلاً: عبدالرحمن مجيد الربيعي، *أصوات وخطوات* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت.)، ص ١٣١.

(٢٧) المقصود هنا تحديدًا الرواية السيكولوجية، حيث تساعد تركيبة الشخصيات النفسية على تداخل الرؤى والأزمنة، كما عند جويس وبروست، ينظر: Lonel Edel, *The Modern Psychological Novel* (New York: Grove Press, 1955), Chapters 1-4.

العامة للعمل. ذلك أن المساحة البيضاء تعبر — رمزيًا — عن أن ما حدث خلال الفترة المغفلة يكمن في هذا البياض ولم يظهر لعدم أهميته؛ مما يوفر حيادية الكاتب، مع تماسك البنية والإيهام بالاتصال. إن هذا المعطى من أكثر معطيات التقسيم الفصلي توظيفًا، فعلى سبيل المثال في *الخندق الغميق* لسهيل إدريس بين الصفحة [٩٤] التي ينتهي عندها فصل فعليًا، والصفحة [٩٩] بداية الذي يليه، ثلاثة أعوام تخطيت تبدلت خلالها شخصية البطل تبدلاً كليًا واكتفى الكاتب بعرض بذور التحول الأولى... ثم تجاوز إلى النتيجة بعد ثلاثة أعوام؛ سبب ذلك أن الرواية لا تبحث في عملية التحول ذاتها بل في ما حدث نتيجة لها.⁽²⁸⁾ وفي *المصابيح الزرق* لحنا مينة الفراغ بين فصلين امتص فترة سنة ونصف من السجن.⁽²⁹⁾ ويمتد التجاوز الزمني أحيانًا لينال سنوات عديدة، كما في رواية عبدالرحمن منيف *الأشجار واغتيال* مرزوق حيث تلاشت — بين الفصلين الخامس عشر والسادس عشر — عشر سنوات رتابة في حياة إلياس نخلة لتطفو على السطح سنوات قلقه واضطراب حياته.⁽³⁰⁾

لاشك أن هذا النوع من التجاوز الزمني يعطي الإحساس بسرعة إيقاع الأحداث، ولكن ماذا لو أريد خلق هذا الإحساس من غير تجاوز؟ والفصل يخدم هنا أيضًا، إذ أن الفصول القصيرة توهم — شكليًا — بسرعة تتابع الأحداث بخلاف الفصول الطويلة وبخلاف السرد المتصل. بمعنى لو أن حادثة مفردة مكونة، ككل حادثة، من سلسلة من الوقائع الصغرى أبرزت في سياق متصل أو في إطار فصل طويل — أربعون صفحة، مثلاً — فإن إيقاعها سيبدو بالضرورة أبطأ مما لو وزعت الوقائع نفسها على أربعة فصول قصيرة. وتوزيع الوقائع لا يمكن أن يتم عشوائيًا، فالعامل الفاعل هنا هو معرفة متى يجمد السرد وكيف يطلق مرة أخرى. هذا ما نجده عند يوسف إدريس في *العيب* المكونة من ستة عشر

---

(٢٨) سهيل إدريس، *الخندق الغميق*، ط ٥ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٦م).

(٢٩) حنا مينة، *المصابيح الزرق*، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٧م)، ينظر الفصلان: الأخير من القسم الأول والأول من القسم الثاني.

(٣٠) عبدالرحمن منيف، *الأشجار واغتيال* مرزوق، ط ٥ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م).

فصلاً، الفصول ١-١٢ متوسط طول كل منها خمس صفحات، مع أن مجموعتين منها تشكلان وحدة حكائية واحدة، فالفصول ١-٣ تعرض دخول سناء المصلحة موظفة جديدة، ومدتها الزمنية فترة عمل يوم واحد. والفصول ٩-١١ تصور بداية الصراع بين الجندي وسناء، ومدتها الفعلية لا تتجاوز ساعة واحدة. ويزداد طول الفصول الثلاثة الأخيرة من الرواية تدريجيًا، فالرابع عشر (٩ ص) والخامس عشر (١٣ ص) والسادس عشر (٢٣ ص). عمد الكاتب في البداية إلى تقسيم الحادثة الواحدة إلى وحدات صغيرة (فصول) ليتوافر الإحساس بسرعة إيقاع الحدث والوقوع في العيب (الرشوة)؛ وذلك لأن الحادثة — نظرًا لمقاومة البطلة — تخلو من السرعة في ذاتها، بل يغلب عليها بطء الإيقاع، وعندما قرب العمل من نهايته ونهاية سناء (سقوطها) وفر الحدث نفسه السرعة المطلوبة؛ فطالت الفصول الأخيرة، مع أنها — حدثيًا — أكثر أهلية للتجزئة من الفصول المبكرة.(٣١)

وظفت *العيب* هذا المعطى الفصلي جزئيًا؛ أما في رواية إملي نصر الله *الإقلاع عكس الزمن* فهو المسيطر على تقسيمها الفصلي؛ إذ على الرغم من الرتابة الواضحة في السياق وبطء الإيقاع الحدثي بذاته وبساطة الحبكة، أضفى تقسيم الرواية إلى تسعة وعشرين فصلاً وتقسيم الفصول ذاتها إلى أجزاء؛ أضفى على العمل سرعة إيقاع كان لابد منها حتى تنسجم البنية مع رؤية العمل لحياة أبي مروان، وتحوله السريع من مزارع قروي بسيط إلى ضحية حرب أهلية لا يد له فيها، وهذا — في الوقت ذاته — أدى إلى الحفاظ على البنية الروائية الدالة (الإقلاع عكس الزمن) لربط الماضي بالحاضر.(٣٢)

إن قصر الفصول لا يسرع الإيقاع فقط وإنما يسهم في حل مشكلة تقنية/ زمنية أخرى تتصل بتعدد الحبكات الصغرى subplots واتسامها بالخطية والتجاور داخل إطار الحبكة العامة، حيث توظف الفصول القصيرة (لجدل) الحبكة مع الحفاظ على الإيهام بالواقع وتماسك البنية العامة. هذا ما عمد إليه نجيب محفوظ في *زقاق المدق*(٣٣) المتضمنة

---

(٣١) يوسف إدريس، *العيب* (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت.).

(٣٢) إملي نصر الله، *الإقلاع عكس الزمن*، ط ٢ (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٤م).

(٣٣) نجيب محفوظ، *زقاق المدق* (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧م)

عدة شخصيات تتحرك في فضاء زمني ومكاني واحد تقريبًا، ولكن كل شخصية، أو شخصيتين على الأكثر، تنمي حبكة مفردة شبه مستقلة، ومرتبطة الوقت ذاته بالصورة/ الرؤية العامة لتغير حياة أهل الزقاق. تقع الرواية في خمسة وثلاثين فصلاً ومتوسط طول الفصل الواحد تسع صفحات، استغلت الثلاثة الأولى منها لتقديم الزقاق وساكنيه، والبقية جدلت على النحو التالي:

المعلم كرشة وابنه	الفصول	**٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ٢٥**
حميدة وعباس الحلو	=	**٥ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ٢٨ ، ٣٢ ، ٣٤**
حميدة والقواد	=	**١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤**
سليم علوان	=	**٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٩**
زيطة	=	**٧ ، ١٦ ، ٢٧**
الست سنية	=	**٢ ، ١٥ ، ٢١**

إن توزيع الفصول يرينا تداخل الحبكات الصغرى تداخلاً أشبه ما يكون بالضفيرة. وتجدر الإشارة إلى استغلال الكاتب لسيكولوجية المتلقي — المترسبة في اللاوعي — والمفضية إلى تقبله تجميد السرد الروائي عند نهاية كل فصل والانتقال إلى سياق آخر في الفصل التالي، ثم العودة إلى السياق السابق. . . وهكذا.(٣٤) لولا التقسيم الفصلي لجنح إلى استخدام حيل فنية متعددة لتحقيق جدل الحبكات واحتواء فكرة العمل (تغير حياة أهل الزقاق تغيرًا جماعيًا متزامنًا)؛ حيل فنية مثل الاسترجاع وتيار الوعي والحلم والتقطيع السينمائي. . . إلخ؛ مما كان سيقلل بالتأكيد من القيمة الواقعية لهذا العمل المتميز، فضلاً عن أن المرحلة التاريخية/ الأدبية التي سجل فيها لم تكن تسمح لغير الواقعية بالنفاذ إلى أكبر شريحة من القراء الجادين.(٣٥)

---

(٣٤) من المعروف أن استقبال أي نص أدبي يرتكز على (الخلفية النصية) للمتلقي الدافعة للتوقع ومن ثم التقبل أو الرفض. في الشعر، مثلاً، الخلفية النصية القديمة تقبل استقلال البيت وتتوقع تشكله من عجز وصدر. . . إلخ، بينما الخلفية النصية الحديثة لا تتوقع هذا، أو على الأقل تقبل بغيره.

(٣٥) امتازت الفترة التاريخ/ أدبية التي ظهرت فيها *زقاق المدق* (الأربعينيات) بتوجه عموم المثقفين والقرّاء الجادين نحو المشكلات الآنية: السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وقد أدى هذا =

وبعد عقد ونصف من الزمن وظفت إملي نصر الله المعطى نفسه في *طيور أيلول* المكونة من خمسة وعشرين فصلاً، متوسط طول الواحد منها تسع صفحات أيضًا. تصور الرواية تحطيم المواضعات الاجتماعية لتطلعات شابات قرية، وقد وزعت الفصول كالتالي:

منى	الفصول	١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ١٠ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٥
مرسال	=	٢ ، ٨ ، ٩ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٤
نجلاء	=	١٤ ، ١٦ ، ٢٢
مريم	=	٤ ، ٥

ولأن الكاتبة لم تحسن استغلال التقسيم الفصلي لجدل الحبكة (تقنية التجمد والإطلاق)؛ نحس بوضوح تفكك الحبكات الصغرى داخل البنية العامة؛ لتحولها إلى شبه قصص قصيرة ممزوجة مزجًا شبه عشوائي، تجمع بينها معرفة الساردة لشخصياتها.(٣٦)

كما تجدل الفصول الحبكات المتعددة في إطار الزمن الواحد، تجدل الأزمنة المتعددة داخل الحبكة الواحدة أيضًا، وذلك عندما تنتفي الصفة الخطية للزمن ويتقاطع الماضي والحاضر، حيث تقدم الوحدات الفصلية نفسها أداة مزج سهلة وفعّالة. وأكثر أنماط هذا الاستخدام ورودًا هو سيطرة الحاضر على الفضاء الزمني والعودة إلى أحداث ماضية بفصل مستقل عودة مباشرة، دون اللجوء إلى حيل فنية قد تؤثر على السياق. هذا ما فعله جبرا إبراهيم جبرا في الفصل الثاني من *صيادون في شارع ضيق* حيث جمد السارد حاضر حياته في بغداد ليبعث — بصورة مباشرة — تجربة ماضية له في فلسطين. ومثله فعل توفيق الحكيم في الفصل التاسع من الجزء الأول من عودة *الروح* المتضمن حدثًا منقطعًا يعود إلى طفولة البطل.(٣٧)

= إلى ابتعاد متلقي الأدب الجادين عن روايات التسلية والروايات الرومانسية التاريخية، بحثًا عن أدب يتناول واقعهم الحياتي؛ لذا كانت البيئة الثقافية على استعداد لتقبل الواقعية بشكلها البلزاكي، ولم تكن بعد سنين من قراءات التسلية مهيئة لتقبل نماذج معقدة تقنيًا.

(٣٦) أملي نصر الله، *طيور أيلول*، ط ٥ (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨١م).

(٣٧) جبرا إبراهيم جبرا، *صيادون في شارع ضيق*، ترجمة محمد عصفور، ط ٣ (بغداد: مكتبة الشرق الأوسط، ١٩٨٥م).

وتظهر فعالية الفصل بوضوح عندما يتوالى تداخل مستويات الزمن، كل فصل تقريبًا من فصول القسم الثاني من *الأشجار واغتيال* مرزوق يتعامل مع مستوى زمني مختلف، التقسيم الفصلي أعطى البطل السارد مرونة مكنته من المراوحة بين الحاضر (خروجه من البلاد) والماضي (طرده من العمل)، والماضي البعيد (ذكرياته في الجامعة)، والماضي الأبعد (تاريخ العراق وحرب فلسطين الأولى). إن إفراد الكاتب لكل تجربة فصلاً مستقلاً أعطى التجارب الماضية المتعددة والتجربة الحاضرة ثقلاً دلاليًا متساويًا. ولو أن بؤرة التمحور الزمني شكلت الزمن الآني وتم استحضار الأبعاد الماضية على شكل مقاطع متناثرة داخل سياق الحدث القائم؛ لهيمن الحدث الآني وتراجعت التجارب القديمة إلى مجرد خلفيات أو أبعاد تنير الحاضر فقط، ولا تقاربه في الميزة الدلالية.

وشبيه بهذا التوظيف ما نجده عند جبرا إبراهيم جبرا في *البحث عن وليد* مسعود، ولعل حاجة هذا العمل إلى التقسيم الفصلي — لمزج الأحداث في المستويات الزمنية المختلفة — أشد، وذلك أن العودة التقنية العادية للماضي، عن طريق الاسترجاع أو تيار الوعي، صعبة التحقق لاختفاء وليد مسعود منذ الفصل الأول. بالإضافة إلى أن مسعود رمز متعدد الزوايا، وكل زاوية تمثلها شخصية — فاعلة لا مجرد ناقلة — عرفت مسعود يوما ما وأعطيت فصلاً مستقلاً؛ بهذا سلم العمل من التمركز (منظوريًا) حول البطل الرئيس فقط، إذ لو حدث ذلك لفقد الرمز بعض شموليته، وللجأ الكاتب إلى حيل فنية متعددة لتسريب الرؤى نفسها من خلال تلك القناة المفردة؛ مما قد يبهت دلالة العمل وسط وهج التراكم الاستعراضي لقدرات الكاتب الفنية. هذا فضلاً عن أن هذا العمل المتميز ليس رواية سيكولوجية تحاول سبر العالم من خلال القوقعة النفسية الفردية.

ومن أكثر معطيات التقسيم الفصلي توظيفًا — على الإطلاق — استغلال الفصل الجديد لتبديل الفضاء المكاني، ذلك أن النقلة من مجموعة صفحات إلى أخرى تمثل (رمزيا) النقلة الجغرافية الفعلية من مكان لآخر؛ مما يحفظ الاندماج وتماسك البنية، بينما قد يفقدان لو انتقلت شخصية نقلة بعيدة (القاهرة ـ بيروت) مثلاً، ورأيناها في الجملة أو الفقرة التالية مباشرة تتحرك في الفضاء المكاني الجديد كلية. بالإمكان حماية الاندماج وتماسك البنية

بوصف الرحلة، ولكن إن كان ذلك لا يضيف شيئا فهو زائد، والزيادة في العمل الجاد كالنقصان. وأمثلة الاستفادة من هذا المعطى في رواياتنا وفي غيرها كثيرة جدًّا، خاصة فيما يتصل بالتحرك المكاني الضيق: الصعود للطابق الثاني من المنزل، النزول، الخروج من المنزل، الدخول، العودة للبلدة أو الخروج منها، الذهاب للعمل أو العودة منه والزيارة. . . إلخ. إن فعالية هذا المعطى والحاجة إليه يبرزان عند سير الأحداث في أكثر من مكان في الزمن ذاته. والعلاقة بين النقلة المكانية والفصل علاقة جدلية، بمعنى أن الفصل الجديد يستغل لتغيير المكان، وتنتهز كذلك فرصة تغير المكان كبداية سلسة ومناسبة لفصل جديد.

الإقحام

بعد الانتهاء كلية من العمل قد يعمد الكاتب إلى إضافات، تصل إلى حد زيادة حكاية أو حكايات جديدة ليس لها صلة عضوية/ بنائية بالسياق العام، والدافع إلى ذلك غالبًا هو توضيح أو إعطاء بعد/ أبعاد أخرى للعمل عامة أو لجزئية منه، وقد يقحم فصل لخلق رابطة أكثر متانة بين عناصر العمل خاصة في الأعمال المقسمة إلى أجزاء يحوي كل منها فصولاً متعددة. إن المنظومة الفصلية تتيح للكاتب حرية الإضافة دون حاجة إلى إعادة صياغة العمل من جديد.

ويبدو الإقحام، لإعطاء بعد لجزئية من الموضوع واضحًا في الجزء الأول من عودة *الروح*، حيث ينتهي الفصل الثامن بسؤال سنية محسنًا — بصورة مفاجئة — عن حكايته مع الأسطى (شخلع) ليحوي الفصل التاسع الحكاية ومنه تختفي سنية ويختفي محسن، وتؤكد اختفاؤه رواية الحكاية لا بضمير المتكلم محسن — نتوقع هذا لأنه سئل عن الحكاية — وإنما بضمير الغائب كبقية الرواية.⁽٣٨⁾ بعد ذلك نجد الفصل العاشر يشكل استمرارًا طبيعيًّا للفصل الثامن، مستهلاً بعبارة في سطر منفرد — مما يرجح إضافتها لاحقا لخلق رابطة مع الفصل المقحم —: «مر الوقت دون أن يشعرا به.» وينسى الكاتب حكاية شخلع «وما كانا يغنيان وما كانت تضرب على البيانو، بل كانا صامتين مطرقين. . . .»⁽٣٩⁾

---

(٣٨) توفيق الحكيم، عودة *الروح*، ط ٢ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٤م)، مج ٢، ص ص ١٤٣-١٧٤.

(٣٩) الحكيم، عودة، ص ص ١٤٠-١٧٥.

ويبدأ الفصل فعليًّا بإخبار محسن سنية عن أمر بدون مناسبة سياقية. المهم هنا أنه لو حذف هذا الفصل كلية لما تأثر السياق القصصي ولا بنية الرواية، وبقاؤه لا يضيف شيئًا لقضية العمل الرئيسة، ولا يعمق معرفتنا بمحسن. لذا يبدو أن الحكيم أضاف الفصل لاحقًا لتكثيف اللون المحلي/ الشعبي الذي ربما كان لا يزال عالقًا بمفهوم الواقعية حتى ذلك الوقت. (٤٠)

ونزعة الإضافة لتكثيف اللون المحلي/ الشعبي نجدها، أيضًا، في الفصل السابع من *دفنا الماضي*(٤١) لعبدالكريم غلاب، حيث يستقل الفصل بوصف (حفلة زار) حضرتها جواري الشيخ التهامي. وهذا — أكثر من فصل *عودة الروح* — صلته بالعمل منبتة تمامًا؛ فلا الجواري الحاضرات ولا ما يحدث داخل الفصل يؤثر في السياق، أو حتى يظهر بعد ذلك.

والإقحام لتوضيح أو بسط القول في جزئية من العمل أو بسطه يظهر في الرواية السابقة، فالفصل الثلاثون لا يعدو كونه قصة قصيرة — تأتي هكذا دون مناسبة — عن علاقة البطل المتطلع للاستقلال عن الفرنسيين بفتاة فرنسية و علاقتهما تبدأ عشوائيًا في مستهل الفصل وتنتهي بالطريقة نفسها في نهايته. ويظهر، بجلاء، أن هذا الفصل أضيف بعد الانتهاء كلية من العمل؛ ربما لتنبه الكاتب أو لتنبيه غيره إياه إلى مسألة لم تجب عليها الرواية وهي: ما موقف البطل من الفرنسيين كجنس أو كأمة؟.... لذا أضيفت تلك الحكاية البسيطة لتوضيح أن بطله يكره شخصية المستعمر لدى الفرنسي لا الفرنسي نفسه. وتلك العلاقة لا تؤثر فكريًّا ولا سياقيًّا في حياة البطل ولا في مسار الأحداث عامة. وكان يكفي — حفاظًا على تماسك البنية — أن يصرح الكاتب بهذا مباشرة على لسان السارد،

---

(٤٠) كان مفهوم الواقعية في بداياتها عند كتاب المدرسة الحديثة (محمود تيمور ومحمود لاشين...) يعني تكثيف اللون المحلي، مثل الأسماء والشخصيات الشعبية، والأحياء الشعبية بما تتضمنه من منازل وأسواق وباعة... إلخ. ينظر: فتحي الإبياري، *عالم تيمور القصصي* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م)، ص ص ١١٨-١١٩، ٢١٤.

(٤١) عبدالكريم غلاب، *دفنا الماضي*، ط ٤ (الرباط: مطبعة الرسالة، د.ت.)، ص ص ٥٦-٧٠.

حيث يكثر هذا الأسلوب من الطرح في ثنايا النص، (٤٢) فزيادة جملة أو جملتين ما كان ليؤثر أكثر.

الإقحام لسد فراغ في الموضوع يشبه الإقحام لسد فراغ زمني. ففي *الخندق الغميق* نجد الفصل الأخير/ الرابع عشر من القسم الأول عبارة عن صفحة مفردة لا تسوغ جعله فصلاً مستقلاً، وهو عبارة عن أنصاف أسطر وظيفتها الوحيدة الإشارة لمرور الزمن إشارة صريحة، مع أن هذا المرور يتضح من خلال السياق في الفصل التالي. إن قصر الفصل الشديد وأسلوبه الشاعري — خلافًا لبقية الرواية — يؤكدان هذه الفرضية. (٤٣)

أما إقحام فصل لمجرد خلق رابطة بين أجزاء العمل فهو ما لُجيء إليه في *الأشجار واغتيال* مرزوق، فالفصل الأول من القسم الثاني مقحم لتوضيح أن معاناة منصور عبدالسلام أستاذ الجامعة — بطل القسم الثاني -- تمثل وجه العملة الآخر لمعاناة إلياس نخلة الفلاح البسيط. والفصل حديث مباشر موجه للقارىء حول حق الأستاذ في الحديث عن نفسه كما فعل الفلاح. ولا حاجة — في حقيقة الأمر — إلى هذا الفصل، كما سنرى لاحقًا. وإقحام هذا الفصل بعد الإنتهاء من العمل يؤكده الاتصال الحدثي/ المشهدي التام بين نهاية الفصل الأخير من القسم الأول وبداية الفصل الثاني من القسم الثاني فالأول ينتهي بـ «نظر إليَّ يشجعني، وآخر شيء سمعته والقطار تزداد سرعته: - اسمي إلياس نخلة، تعال لزيارتي، إذا وجدت عملا فاكتب إليَّ!» ومستهل الثاني: «كانت قامة إلياس نخلة الصغيرة الناحلة تمتد وتستطيل وهي تبتعد. . . .»(٤٤)

---

(٤٢) غلاب: *دفنا*، ص ص ٢٤٩-٢٥٦. وتنظر أمثلة التصريح المباشر بأفكار الشخصية، ص ص ١٣٠-١٣٢، ٢٠٤، ٢٤٨.

(٤٣) إدريس، *الخندق*، ص ص ٩٥-٩٦.

(٤٤) عبدالرحمن منيف، *الأشجار واغتيال مرزوق*، ط ٥ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م)، ص ص ١٧٤، ١٨٢، على التوالي.

قد تؤكد فكرة العمل الرئيسة بزيادة أو إقحام فصل أو فصول، فالكاتب السابق نفسه أضاف في *النهايات*(٤٥) اثني عشر فصلاً من بين ثلاثة عشر — حجم الجزء الثاني — وهي عبارة عن حكايات قصيرة مستقلة سياقيا استقلالا تاما عن بعضها وعن حبكة العمل عامة. بعد ذلك نجد الفصل الأخير من هذا القسم — وهو الأخير في الرواية — يشكل امتدادًا عضويًا — حدثيًا ومضمونيًا — لما انتهى به الفصل الأخير من القسم الأول. إن تأكيد فكرة العمل مرارًا لم يضف الكثير إلى العمل؛ وإن أدت القصص القصيرة إلى تحويل العمل من ناحية الحجم فقط من novelette إلى novella.

ليست حرية الإضافة لاحقًا سلبية دائمًا إذ قد تحول الرؤية المقيدة إلى رؤية شمولية، هذا ما يظهر أن غسان كنفاني فعله في أولى رواياته *رجال في الشمس*. الرواية مكونة من سبعة فصول والفصول الثلاثة الأولى المشكلة نصف الرواية (٤٨ صفحة من أصل ٩٣) تبدو مزيدة على ما كتب أولاً على أنه قصة قصيرة في (٤٧ صفحة) من القطع الصغير، مصورة رحلة الرجال من البصرة إلى الكويت. فإضافة الفصول الثلاثة المتقدمة جعلت العمل أكثر شمولية. حيث جذرت الإحساس بمأساة شخصياته الممثلة لنماذج من الشعب الفلسطيني، وأنقذت الرواية من أن تبدو مجرد تصوير لمحاولة اختراق حدود بطريقة غير قانونية.

والحيثيات المرجحة لإضافة هذه الفصول لاحقًا هي: أن هذه أول رواية يكتبها كنفاني وقد مارس قبلها عدة سنوات كتابة القصة القصيرة،(٤٦) والبنية العامة والأسلوب يقترحان أن الكاتب رأى إمكانية تطوير قصته القصيرة لتصبح رواية قصيرة،(٤٧) وقد حدث

---

(٤٥) عبدالرحمن منيف، *النهايات*، ط ٦ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨م)، ص ص ٩٥-١٥١.

(٤٦) تلك الموجودة في مجموعتي موت سرير رقم ١٢، ط ٢ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٠م)، الطبعة الأولى (١٩٦١م)، و*أرض البرتقال الحزين*، ط ٢ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٠م)، الطبعة الأولى (١٩٦٢م).

(٤٧) كثيرة هي الأعمال الجيدة التي نشرت أولا على شكل قصص قصيرة، ثم طورت إلى روايات،=

التطوير عن طريق إضافة فصول للبداية تصور نماذجَ من معاناة الفلسطيني في أشخاص الأبطال الثلاثة كل على حدة. وقرينة أخرى هي التباين الواضح في التقنية بين النصف الأول والنصف الثاني. ففي النصف الأول وظف التكثيف النفسي الحدثي بتيار الوعي والتقطيع السينمائي خاصة، بينما يتصف الثاني بعادية المعالجة التقنية، إلى حد كبير؛ وهذا مرده إلى تطور أداة الكاتب التقنية/ قناعاته الشكلية في المدة بين كتابة النصف الأول والثاني. وتؤيد هذا الاستنتاج حقيقة إن أعمال كنفاني القصصية قبل هذا العمل أقرب تقنيًا إلى النصف الثاني منها إلى النصف الأول.(٤٨)

إن وجود المنظومة الفصلية واستقلالية أجزائها، لا يسهمان في تطوير العمل أو إعطائه أبعادًا جديدة أو سد ثغرة فيه فقط، بل يمكن أن تخلق العمل أو تنقذه من السقوط وفقد الأدبية، أشير هنا تحديدًا إلى رواية صنع الله إبراهيم نجمة *أغسطس* والقسم الثاني منها بالذات، وهو فصل مستقل بنائيًا ولكنه ملحق طباعيًا بالفصل السابق.(٤٩) هذا القسم/ الفصل يبدو — كما يلاحظ محمود العالم — أنه كتب بعد القسمين الأول والثالث؛ ذلك أننا «نجد في القسم الثاني بعض العناصر الأساسية التي تشكل محاور في القسم الأول والقسم الثالث للرواية، مما يؤكد أن هذا القسم قد كتب عقب الانتهاء من كتابة القسم الثالث.» لعل الكاتب شعر بعد إتمامها الأولي أنها أقرب إلى العمل الصحفي منها إلى النوع الروائي، لذا أضاف هذا القسم «الذي أعطى الرواية مذاقها الأدبي الخاص، بل لعله أنقذ أدبيتها، وارتفع بها عن أن تكون مجرد ريبورتاج.»(٥٠)

= وأشهرها *العجوز والبحر* لهيمنجواي، ومنها في العربية آخر أعمال حليم بركات، *طائر الحوم* (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م)، وهي في الأصل قصة قصيرة نشرت بعنوان «أهبط أيها الموت إلى الكفرون» في مجلة *أدب*، بيروت، صيف ١٩٦٢م.

(٤٨) رضوى عاشور، *الطريق إلى الخيمة الأخرى*، ط ١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٧م)، ص ٣٥.

(٤٩) صنع الله إبراهيم، نجمة *أغسطس*، ط ٢ (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨٠م)، ص ص ١٢٤-١٣٦.

(٥٠) محمود أمين العالم، *ثلاثية الرفض والهزيمة: دراسة لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم*، ط ١ (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٥م)، ص ٨٨.

الفصل وتلقي الخطاب الروائي

العلاقة بين الفصل والقارىء علاقة متشعبة لأن الرواية تسعى من ناحية إلى القبض على حركة الحياة motion of life، (٥١) حتى تلك الأعمال التي تبدو منسلخة عن الحياة لا تقطع الصلة بها بتاتًا، مثل الروايات البوليسية وروايات الخيال العلمي. وقد مرت بنا نماذج من مساهمة الفصل في القبض على الحياة المتمثلة في الزمان والمكان والشخصيات. وتسعى الرواية من الناحية الأخرى إلى القبض على عاطفة القارىء وإحساسه؛ (٥٢) ذلك أن كل فنان جاد لا يهدف إلى التعبير عن فكرته المتميزة عن الأشياء فقط، بل إلى توصيل تلك الفكرة أيضًا. (٥٣)

ويسهم الفصل من حيث هو قيمة مجردة بفعالية في (توصيل) الخطاب الروائي الذي يحاول مقاربة الحياة أو فلسفتها؛ ذلك أن الحياة المعيشة بأبعادها كافة لا تجرب دفعة واحدة بل على دفعات، وحتى عندما تكون تلك التجارب في حكم الماضي يخبرنا علم النفس أن الإنسان ينزع إلى تصورها على شكل كتل شبه محددة لها بدايات ونهايات. (٥٤) كذلك أوجد العقل البشري في اللغة ألفاظًا تعبر عن هذه النزعة (التكتيلية) مثل: حد، وكل، وبداية، ونهاية.. واخترع وسائل تكتيل تسهل تعامله مع الأشياء المادية المحيطة به، وسائل مثل أقيسة الحجوم، والأثقال، وأقيسة المسافات، وأقيسة الزمن. هاتان النزعتان أعني التعامل مع الحاضر والماضي بمختلف أشكالها تعاملاً تكتيليًا تيسران على الإنسان وضوح الرؤية المؤدي إلى استيعاب مايحدث حياتيًا وفهمه. والروائي يطمح إلى وضع قارئه في هذا الموضع (الاستيعاب والفهم) فتعامله مع نزعات الإنسان الطبيعية (التكتيل والتحديد = الفصول)

---

(٥١) Molcom Cowly, ed., *Writers at Work: The Paris Review Interviews* (New York: Viking Press, 1958), p. 139.

(٥٢) "The Relation of Fiction to Reflection" in Van M. Ames, *Aesthetics of the Novel* (New York: Gardian Press, 1966), p p. 133-44.

(٥٣) Katherine Lever, *the Novel and the Reader* (New York: Appelton Century – Crofts, n.d.), p. 46.

(٥٤) علي زيعور، *مذاهب علم النفس*، ط ٤ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٢م)، ص ص ٣٠١-٣٢٦.

ييسر الوصول إلى قلبه وعقله مما يدخله دائرة الإلمام. قال جعفر الراوي — بطل *قلب الليل* لنجيب محفوظ — محدثًا صديقه: «أنت تريدني على أن أروي قصتي بالطريقة التي تعجبك لا التي أرتاح إليها أنا.» أجاب الصديق: «النظام هو مايلزمنا لنلم بقصتك.»(٥٥) ولا يتصور قيام نظام بدون كتل محددة. وقبل هذا وذاك نستشهد — مع الفارق — بتكتيل الله سبحانه وتعالى للنظام الكوني وتحديده، وبتنزيله القرآن على رسوله ﷺ منجمًا وتكتيله على شكل آيات وسور، وهل أعلم بطبيعة البشر الاستيعابية من خالقهم.

ويعد توزيع الفصول داخل العمل بطريقة أو بأخرى — كما سيمر بنا — جزءًا من الوظيفة الشعرية للخطاب الروائي «التي تثير الانتباه إلى شكل المرسلة نفسها.»(٥٦) وبذا يكون النظام الفصلي (مجردًا) أداة من أدوات التوصيل المنظم.

أما الفواصل بين الفصول فمحطات استراحة يقف عندها القارىء في مسيرته القرائية للاستراحة وتمثل ما مضى وتأمله،(٥٧) وهذا — بالضرورة — يقرب القارىء إلى روح العمل، إلى الاندماج والتفاعل المثالي مع النص «الانسلاخ عن كل العوالم ماعدا عالم النص.»(٥٨) بالإضافة إلى أن استمرار السرد ثم توقفه في نهاية الفصل وانطلاقه بعد ذلك . . . وهكذا، في نقاط سياقية معينة يحددها المبدع (منطقيًا وفنيًا) يظهره بمظهر المسيطر على مادته أمام القارىء وهذا له وقع نفسي على الأخير يطمح إليه الأول ويدخل ضمن مايسمى بالتأثير الكلي total effect للعمل.

وجهة النظر (زاوية السرد)

درجت الحكاية الشعبية وكذا الرواية الكلاسية على استعمال وجهة نظر point of view واحدة تلك المعروفة بـ (السارد كلي العلم). وتولدت مع التجريب عدة تقنيات منظورية

---

(٥٥) نجيب محفوظ، *قلب الليل* (القاهرة: مكتبة مصر، د. ت.)، ص ٣٦.

(٥٦) سعيد يقطين، *القراءة والتجربة*، ط ١ (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٥٨م)، ص ٩٠.

(٥٧) المقصود هنا القارىء الجاد الباحث عن التفسير لا الهروب، ينظر: Laurence Perrine, *Story and Structures*, 5th ed. (New York: Harcourt Brace, 1978), pp. 3-7.

(٥٨) Lever, pp. 46-49.

لكل منها مميزاته الخاصة الناتجة أساسا كما يقول فرد ميلت: عن أن موقف السارد من المادة القصصية ليس كموقف الناظر إلى لوحة فنية — ماديا فقط — بل هو نفسي كذلك، ووجهة نظر السارد لا تحدد علاقته بالمادة فقط، بل الأهم من ذلك أنها تحدد علاقة المتلقي بالسارد والمادة معا. (٥٩) عند تنويع وجهات النظر يمكن أن يوظف النظام الفصلي ليعمق ويكشف تلك العلاقة.

استخدم غسان كنفاني في *ما تبقى لكم* — عديمة التقسيم الفصلي — ضميري المتحدث والغائب وحاول حل مشكلة الانتقال بينهما عن طريق تغيير حجم الحروف كعلامة انتقال، قصر الرواية (٧٠ صفحة من القطع الصغير) ومحدودية الحدث والشخصيات والفضائين الزمني والمكاني؛ سهَّلا المهمة على الكاتب وحدًّا من حجم آثارها السلبية الناتجة عن الوعي بالشكل نتيجة تكرار الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى «الذي كان لابد أن يحدث دون وعي ودون إشارة.»(٦٠) كما يصرح الكاتب نفسه في مقدمة العمل، متنبهًا إلى حجم المشكلة. لو كان العمل كبير الحجم كثير العناصر لتحتم أن يُركن إلى نوع من التقسيم الفصلي؛ ذلك أن الفصل الجديد يعني شيئًا جديدًا، أو على الأقل يتوقع ذلك، مما يلغي أو يحجم الوعي بالانتقال.

وللتقسيم الفصلي / وجهة النظر أبعاد تأثيرية أخرى. ففي رواية الطيب صالح *موسم الهجرة إلى الشمال* يسيطر ضمير الغائب على كل من فصولها، ما عدا الفصل الثاني المتصل (سياقيا) بالفصل الأول؛ فسعيد هنا يروي قصته للسارد، ولكن عندما بدأ الحديث أفرد بفصل مستقل بعد لفظ «قال» في نهاية الفصل الأول، فُعل ذلك لا لامتصاص المفاجأة بتغير الضمير إذ أن لفظ قال تتكفل بذلك، بل ليُخلي بين البطل والمتلقي في وحدة حكائية /

---

(٥٩) Fred Millett, *Reading Fiction* (New York: Harper, 1950), p. 14.

(٦٠) غسان كنفاني، *ما تبقى لكم*، ط ٤ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م)، ص ١١. الفاعل هنا هو التطور الطبيعي لقدرات الجمهور على التلقي، وقد انتهج محفوظ الواقعية عندما بدأ الكتابة وهو على علم بجهود جويس وبروست... إلخ، ولكن إحساسه بجمهور المتلقين دفعه نحو الواقعية، كما صرح بذلك مرة.

فصلية مستقلة (٢٦ صفحة)، يختفي منها السارد تماما. (٦١) فحديث البطل إلى القارىء حديثا مباشرا أدى إلى خلق تعاطف جعل مشاركة القارىء في البحث عن معلومات تسد الفراغات في رواية سعيد ـ الذي يختفي بعد ذلك ـ مشاركة أساسية وليست ثانوية عبر السارد.

أما في *البحث عن وليد مسعود* فعمد جبرا إبراهيم جبرا إلى تقنية منظور/ فصلية مشابهة حيث ترك البطل ـ بعد اختفائه في الفصل الأول ـ شريطا مسجلا بصوته، يتحدث فيه إلى نفسه حديثا مبهما أشبه بالهذيان قصد به الكاتب شد القارىء لملء الفراغات المتروكة، ولكن الشد لم يتحقق لأن الكاتب ضمَّنَ التسجيل الفصل الأول وجعل أكثر من شخص ـ على معرفة سابقة بمسعود ـ يستمعون إليه علهم يفسرون الإبهام؛ (٦٢) وهذا ولَّدَ إحساسا مبكرا لدى القارىء بأن القضية قضية معارف مسعود؛ مما يرشح لعبه دور القارىء المتفرج على محاولات أصدقاء مسعود تجميع شذرات حياته. ومع تقدم العمل يزداد تضاؤل وليد مسعود (القضية) ليبرز أصدقاؤه أكثر فأكثر، حتى من خلال عناوين الفصول؛ لذلك بهتت شخصية كان يفترض أن تتمركز في وعي القارىء وتستقطب أو تبلور الاحتمالات الدرامية، وتعمل كمحور ارتكاز موضوعي ينجي العمل من خطر التفتت إلى قصص قصيرة يتخللها خيال مسعود. حاول الكاتب مركزة مسعود في ثلاثة فصول لاحقة، (٦٣) ولذلك رمم الصورة، لكنه لم ينقذ مسعودا من خطر تحوله إلى مجرد شخصية أخرى. وعلى الرغم من ذلك تبرز في هذه الرواية قيمة التقسيم الفصلي، لو يعاد في طبعة لاحقة ترتيب الفصول (فقط) بجعل الفصل السادس مكان الأول والأول مكان الثاني لاستعاد مسعود محورية شخصيته، ولما أخل ذلك بحجم دور بقية الشخصيات.

---

(٦١) الطيب صالح، *موسم الهجرة إلى الشمال*، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٦٩م)، ص ص ٢٣ـ٤٨.

(٦٢) جبرا إبراهيم جبرا، *البحث عن وليد مسعود*، ط ٣ (بغداد: مكتبة الشرق الأوسط، ١٩٨٥م)، ص ص ٢٤ـ٣٤.

(٦٣) جبرا، *البحث*، الفصول الرابع والسادس والثامن.

وتوظيف الفصل / وجهة النظر في *الخندق الغميق* أكثر توفيقا من السابق، حيث تتغير وجهة النظر من (هو) إلى (أنا) في الفصل الثاني من القسم الثاني، والأنا هنا (أنا) أخت البطل لا البطل نفسه؛ إذ ليس وراءه سر كما في العملين السابقين. وفي هذا الفصل يخرج السارد من النص لتنقل (هدى) للقارىء مباشرة حقيقة تأثرها بشخصية أخيها الجديدة وتأثير سامي في محيطه عنصر مهم من عناصر الرواية. يبقى أن بروز شخصية ثانوية بروزًا قويًا ومفاجئًا في حوالي الثلث الأخير من الرواية قد يشرخ الإيهام بالواقع، ولو سُلِّط على الأخت ضوءٌ أكثر في السابق لحجم التأثير السلبي.

التعبير من خلال البناء

يقصد بالتعبير من خلال البناء أن توالي الفصول داخل العمل بشكل أو بآخر له قيمة تجريدية في حد ذاته، أي أن شكل المرسلة نفسه وسيلة إيصالية.

لنبدأ بداية عكسية وتلك إلغاء التقسيم الفصلي كلية من حيث هو تعبير مجرد عن رفض الواقع القائم. تمثل *تلك الرائحة* لصنع الله إبراهيم كتلة سردية متصلة، غياب التجزئة/ الفصول يعني شكليًا انعدام التنظيم، يعني الفوضى والسرد المتصل يناقض النظام الفصلي السائد. يشير (التناقض) ـ رمزيًا ـ إلى رفض المؤسسة الاجتماعية/ السياسية المهيمنة (التقسيم الفصلي = الممارسة الاجتماعية/ السياسية القائمة). وهذا ينسجم دلاليًّا مع رؤية الكاتب لزمان اجتماعي «قوامه الفساد. . . والانشغال بثقافة التسطيح. وهو زمان اجتماعي متناقض دلاليا مع الزمان الإطار، زمان الشعارات. . . والإجراءات التقدمية، كما يتناقض [الزمان الاجتماعي] دلاليا كذلك مع الزمان الحاضر الذي يعيشه السارد.»(٦٤)

---

(٦٤) العالم، *ثلاثية*، ص ٤٣. وانظر، صنع الله إبراهيم، *تلك الرائحة*، ط ١ (القاهرة: دار شهدي، ١٩٨٦م). ولعل الرؤية نفسها هي التي جعلت نجيب محفوظ يلغي التقسيم الفصلي في روايته *الباقي من الزمن ساعة* (القاهرة: مكتبة مصر، د. ت.) التي تتناول الفترة الواقعة بين بداية الثورة المصرية ١٩٥٢م، واتفاقية (كامب ديفد) ١٩٧٩م)، ربما أراد بذلك أن يعبر عن رفضه للواقع شكليًا، كما فعل صنع الله إبراهيم. مقابل هذا، اتبع محفوظ التقسيم الزمني بدقة في ثلاثيته الشهيرة التي تتناول الفترة الزمنية السابقة للفترة المعالجة في *الباقي من الزمن ساعة*، والمساوية لها تقريبًا من ناحية الامتداد الزمني.

أما في *ما تبقى لكم*، فالواقع الفعلي رفضه حامد ومريم، وهو رفض يتلاحم دلاليا مع اتصال السرد الروائي، أي رفض الواقع الشكلي، بينما نجد *رجال في الشمس* للكاتب نفسه خضعت للواقع الشكلي (التقسيم الفصلي)، لأن الرجال قبلوا واقعهم ولم يتمردوا عليه «لم يدقوا جدار الخزان.»(٦٥)

وقد لا يعني تقسيم العمل إلى فصول مع تداخل ترتيبها السياقي رفض الواقع بقدر رؤيته كينونات غير مرتبة. فبنية *البحث عن وليد مسعود* الفصلية ـ إذا استثنينا الملاحظة السابقة ـ تنسجم مع دلالة رئيسة من دلالات العمل وهي تداخل الأولويات في حياة البطل (النموذج) الممثل للمثقف الفلسطيني خاصة: الكفاح، تحقيق الذات، ثقافيا، ماديا، اجتماعيا... إلخ). كذلك هو حال منصور عبدالسلام في القسم الثاني من *الأشجار واغتيال مرزوق*، حيث نستطيع ـ لو أردنا ـ إعادة تنظيم مجريات حياته وترتيبها تبعا لسياقها الزمني، ولكنها قدمت لنا بشكل متداخل تداخلا فصليا لتعبر عن رؤية الشخصية للواقع كتلا غير منسجمة. وفي الرواية ذاتها فصول القسم الأول مرتبة ومنظمة بدقة، مع أن حياة إلياس نخلة ـ بطل هذا القسم ـ لا تقل اضطرابا عن حياة منصور عبدالسلام، ولكن نخلة الفلاح البسيط يقبل بواقعه على أنه شيء مكتوب متحدثا عنه بترتيب شديد وبلهجة تميل للهدوء.

أما عكس التداخل الفصلي فالحرص على ترتيب الفصول ترتيبا منطقيا واضحا مشيرا ـ على الأقل ـ إلى الثقة بانسجام العالم على مستوى الفعل ورد الفعل (فعل معين يؤدي بالضرورة إلى نتيجة معينة). هذه رؤية عبدالكريم غلاب في رواياته جميعا، وتقسيمها الفصلي ـ شكلا مجردا ـ يكرس هذا الموقف؛ حيث يسلمنا كل فصل للذي يليه بسلاسة حدثية وزمانية ومكانية، وكل منها ـ إن استثنينا الفصول المقحمة ـ في مكانه الذي نتوقعه فيه بالضبط.

---

(٦٥) غسان كنفاني، *رجال في الشمس*، ط ٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م).

وقد يرفض العمل الواقع القائم فعليًا ولكنه فصليًا يقبل به. فروايتا حنا مينة *المصابيح الزرق* و *الثلج يأتي من النافذة*، مثلا، تحملان رفضًا صريحًا لواقع أبطالهما، وهذا الرفض الحاد مؤطر بقبول حاد أيضا، لمعطى من معطيات الواقع / التقسيم الفصلي المنظم. قد لا يعبر هذا عن تناقض الواقع مع الإطار، أو تناقض فكر الكاتب نفسه، بقدر ما يكشف عن شخصيتين لدى الكاتب تتصارعان: الأولى مينة الذي قضى فترة من حياته حلاّقًا وعامل بناء يحرص على التنظيم الشكلي، والثانية مينة الكاتب/ المثقف المتبني لطروحات الرفض.(٦٦)

وتعرض نجمة *أغسطس* أنموذجًا فريدًا للتلاحم بين رؤية العالم والبناء الفصلي الملتحم مع الفضائين الزماني (الحاضر والماضي)، والمكاني (منطقة السد العالي). تتألف الرواية من ثمانية فصول مرتبة في قسمين: قسم طردي ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤، وقسم عكسي ٤ ـ ٣ ـ ٢ ـ ١ ويربطهما فصل / قسم مكون من جملة سردية واحدة متصلة. والقسمان يمثلان واجهتي السد المنحدرتين والفصل الأوسط هو نواة السد الصماء. يشير الأول إلى رحلة السارد من القاهرة إلى منطقة السد العالي (= مصر الحديثة)، ويشير الثاني إلى رحلته من تلك المنطقة إلى آثار أسوان (= مصر القديمة). وفي النهاية يعود السارد إلى الفصل رقم (١) = الحاضر. وتمثل النواة الصماء الانفصام بين مصر القديمة المصنوعة محليًا وبين مصر الحديثة المصنوعة خارجيًا (الآلات، الخبراء السوفييت. . . إلخ).

والعلاقة بين الفصول المفردة من حيث هي وحدات مستقلة داخل الرواية قد تشكل قيمة بنائية تنعكس على الدلالة. وأظهر أنواعها التقابل بين فصلين متتاليين، كبروز فعل / نية فعل في فصل وورود رد الفعل في الفصل الذي يليه مباشرة، مع انحصار كل منهما داخل فصله؛ مما يعني دلاليًا تحجيم الفعل أو نية الفعل أو إلغاؤهما بإلغاء تأثيرهما(٦٧) يحكي الفصل

---

(٦٦) انظر: مينة، *المصابيح*، و *الثلج يأتي من النافذة*، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٧م)، وعن حياته، ينظر: *هواجس*، الفصل الثاني عشر ومواضع أخرى.

(٦٧) هذا يذكر بالنقائض الشعرية حيث يتحد الشكل ويتخذ المضمون شكل رد فعل على مضمون القصيدة المناقضة.

الخامس من *طيور أيلول* لإملي نصرالله قتل فواز مريم ؛ والفصل السادس يظهر ويحصر رد فعل الساردة على الحدث. وفي *دفنا الماضي* يصور الفصل الرابع تسري الحاج محمد التهامي بياسمين بعد شرائها ؛ والخامس يبرز ويحدد رد فعل زوجته. والفصل السابع عشر من *زقاق المدق* يطلعنا على رغبة سليم علوان الزواج من حميدة ويحوي الفصل اللاحق مباشرة يحوي رد فعلها.

ومن أوجه التقابل بين الفصول المفردة وضع الشي في فصل ونقيضه في الفصل التالي، والتقابل هنا لا يعني الإلغاء بقدر ما يؤدي إلى تمييز كل منهما بصورة أوضح «بضدها تتميز الأشياء.» في *النهايات* يحكي الفصل الثالث عن (الطيبة) أيام الازدهار، والرابع عنها أيام شدة القحط والأزمنة الصعبة. والتقابل يتخذ أحيانًا شكل المفارقة بين حالتين، فالفصل الرابع من *البحث عن وليد مسعود* يحكي بدقة تجربته التنسكية في الصغر، والفصل الخامس يصور بوضوح علاقاته النسائية المتعددة في الكبر.

وقد عودت وسائل الإعلام اليومية الحديثة سيكولوجية التلقي عند الإنسان المعاصر على قبول كل أنواع التقابل والتناقض، كمثل عرض التلفاز تقارير عن كوارث وحروب، تليها مباشرة فقرات دعاية لأدوات تسلية وعطور.

وقد يوظف البناء الفصلي للتعبير ليس من خلال ترتيب الفصول، بل من خلال جمع الفصول على شكل كتل (أقسام) للتعبير من خلال تقابلها، وهذا يتكرر كثيرًا وهو كما في *الأشجار واغتيال مرزوق* المقسمة فصولها إلى كتلتين تمثلان التقابل بين عالمين (وجها عملة واحدة). في القسم الأول يتشرد إلياس نخلة — العامل البسيط — نتيجة تسلط سياسة الأكثرية/ المجتمع. وفي الثاني يتشرد منصور عبدالسلام — أستاذ الجامعة — بفعل تسلط سياسة الأقلية/ الحزب. أما *الحي اللاتيني* فمقسمة إلى ثلاث مجموعات فصلية تمثل مثلثًا مغلقًا متساوي الأضلاع تقريبًا، الممثل بدوره لحلبة صراع البطل بحثًا عن ذاته، والأضلاع تمثل على التوالي: البحث عن الذات، توهم العثور عليها والعثور عليها حقًا. والكاتب نفسه عمد إلى تقسيم فصول روايته الثانية *الخندق الغميق* إلى قسمين يمثل كل منهما شخصية من شخصيتي البطل القديمة والجديدة.

الفصل/ النوع

الفصل المغزى

المغزى moral هو تلك العبرة أو ذلك الدرس الأخلاقي الذي يمكن استخلاصه من أثر أدبي. جرت الممارسة في الحكايات الشعبية وفي المحاولات القصصية العربية الحديثة المبكـرة على تلخيص المغزى في نهاية العمل، وقد ينثر في ثناياه على شكل تعليقات على مواقف مفردة. نجد ممارسة قريبة من هذه في الروايات المعاصرة، ولكن العبرة توضع في بداية العمـل في الفصـل الذي يشكل (مقدمة) تختزل فيها — غالبًا بلغة شاعرية وجمل سريعة الإيقاع — فكرة العمل/ مغزاه، وهذا الفصل ليس جزءا من البنية الحكائية، ولكنه جزء من الخطاب الروائي.(٦٨)

الفصل المعنون بـ (تمهيد) في *الحي اللاتيني* يطرح بوضوح موضوع/ مغزى العمل: البحث عن الذات لابد أن يكون داخل إطار ماضيها القومى، لاستحالة الانسلاخ عن التربة الأصلية، ويشير التمهيد، أيضا إلى طبيعة نهاية الصراع الذي تعرضه الرواية.(٦٩)

أما *طيور أيلول* فتفتتح بفصل تمهيدي كذلك، وهو أكثر صراحة ومباشرة في إشارته لمغزى العمل: تشتيت الحاجة المادية لأهل القرية كما تهاجر طيور أيلول بحثًا عن الدفء «. . . ويشعـرون أن هنالك يدًا، أعجز من أن يصدوها، تعمل على تفرقتهم وذرهم في عيون الكـون، غرباء فيه، يبحثون عن أنفسهم وعن الكنز المفقود.»(٧٠) أما المغزى — بشكله النمطي المباشر — فنصادفه في (مدخل) *أم سعد* حيث يقول غسان كنفاني مشيرًا إلى الجماهير الفلسطينية: «إننا نتعلم من الجماهير ونعلمها، ومع ذلك يبدو في يقيننا أننا لم نتخرج بعد من مدارس الجماهير، المعلم الحقيقي الدائم، والذي في صفاء رؤياه تكون الثورة جزءًا لا ينفصم عن الخبز والماء. . .» الجماهير «التي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطىء في

---

(٦٨) يقطين، *القراءة*، ص ٢٨٢.

(٦٩) إدريس، *الحي*، ص ص ٥ ـ ٧.

(٧٠) نصر الله، *طيور*، ص ١١.

الصف العالي من المعركة، وتدفع، وتظل تدفع أكثر من الجميع.»⁽⁷¹⁾ لا تكاد الرواية نفسها تقول أكثر مما نص عليه في مدخلها.

الفصل المحور

خلاف السابق، هذا الفصل يدخل في صلب البنية القصصية، ممثلاً رأس الهرم ليبدأ بعده الانحدار نحو النهاية، أو نحو الاستقرار، ويبدأ فيه لقاء خيوط ما مضى مع ما هو آت. ويكثر وروده في الأعمال ذات البنية الكلاسية، ولا نعدمه في ذات البنية الحديثة. يمثل الفصل الخامس عشر من *المعلم علي* بداية اتصال بين واقع العمال الماضي أفرادًا مهضومي الحقوق تحت الاستعمار، ومستقبلهم النقابي الذي يمثل الحل.⁽⁷²⁾ قد لا يتوسط هذا النوع الرواية طباعيًّا ولكنه يؤدي الغرض نفسه. ويمثل الفصل الذي قبل الأخير من رواية عباس العقاد *سارة* المعنون بـ «لماذا شك فيها؟» يمثل محور التقاء علاقة همام الماضية بسارة (الحب) والمستقبلية (القطيعة)، لكن الفصول رتبت ترتيبًا عكسيًّا دون مبرر فني لهذا، وإن كان العقاد قد قدم تبريرًا يعتمد على «منطق التاريخ»، يقول: «ترتيب الحوادث أن تنتهي ثم نكر راجعين للسؤال عن بداياتها.»⁽⁷³⁾

أما في الأعمال التي تبتعد بنيتها عن الكلاسية فنجد توظيفًا مشابهًا للفصل الأوسط، فالفصل الأوسط/ الرابع من *رجال في الشمس* — المكونة من سبعة فصول — يربط بين الرجال الثلاثة بتجاربهم الماضية المتباينة — جزئيًا — ومستقبلهم القريب الموحد، . ويطلق صنع الله إبراهيم على الفصل الأوسط من *نجمة أغسطس* «النواة الصماء» تشبيهًا له ببنية (السد) التي تتألف من قسمين، أمامي وخلفي، وثالث بينهما يربطهما، كذلك هي وظيفة هذا الفصل الذي يربط بين الرحلة في الحاضر والرحلة في الماضي إذ تتجمع فيه تضمينات من القسم الأول والقسم الثاني.

---

(٧١) غسان كنفاني، *أم سعد*، ط ٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٥م)، ص ص ١٣-١٤.

(٧٢) عبدالكريم غلاب، *المعلم علي*، ط ٤ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ١٩٨٤م)، ص ص ١٩٩-٢١٥.

(٧٣) عباس العقاد، *سارة* (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت.)، ص ١٣٧.

وكما تتمايز الفصول مفردة، تتمايز كذلك من حيث علاقة بعضها ببعض بنائيًا. وهذه العلاقة — النابعة بصورة رئيسة من طبيعة الشخصيات وطرائق تطور الحدث — تخلق صلة بين الفصول تتسم بسمات مختلفة. وأهم السمات في الأعمال مادة البحث هي: الفصول الدائرية المتصلة: تبرز غالبًا في الأعمال الواقعية ذات البطولة الجماعية، إذ يوظف كل فصل من فصولها المبكرة لتقديم طرف من أطراف الموضوع (شخصيات وأحداث)، ثم يجمد السرد لتقديم جديد في الفصل التالي وهكذا. . . حتى تصبح الشخصيات جاهزة للفعل، حاضرة على المسرح عند انطلاق الحبكة.

فالفصول السبعة الأولى من *المصابيح الزرق* تضع أمامنا تباعًا شخصيات العمل الرئيسة والثانوية: (فارس، الصفتلي، بشارة، جريس، . . .). وتلك أيضًا وظيفة الفصول التسعة الأولى من *دفنا الماضي* ففيها تبرز لنا — بصورة أكثر مباشرة — الشخصيات جميعها: (الشيخ التهامي، زوجته، أبناؤه. . .). وكل شخصيات *زقاق المدق* تظهر بعد الفصل الثالث إذ نتعرف على: (الحسيني، د. بوشي، كرشة، العم كامل. . .). يلاحظ أنه على الرغم من كثرة شخصيات محفوظ وفعاليتها بالنسبة للحبكة العامة والحبكات الصغرى، فإن تقديمها لم يستهلك فصولاً كثيرة كما في العملين السابقين، ولم يكتف بتقديمها لنا فقط، بل قدمت وهي تمارس أعمالاً تمثل بداية الحبكة، هذا يعود إلى قدرة محفوظ على توظيف الفصل كأداة تقديم طيعة وفعّالة.

الفصول الدائرية المنفصلة: يغلب على فصول بعض الروايات استقلال كل منها حدثيًا، بمعنى أن الفصل يبدأ مع بداية الحدث وينتهي بانتهائه ليقدم الفصل التالي حدثًا جديدًا وهكذا، ومحور الربط بينها شخصية البطل والفكرة العامة المهيمنة، وفيها تحوم الأحداث حول البطل لا في داخله، أعني أنها لا تعمل على تطويره أمامنا، بل تكتفي بتأكيد صفات عرفناها عن الشخصية في وقت مبكر من العمل. والمثال القديم على هذا النوع المقامات الحريرية والهمذانية فكل مقامة (تساوي فصلاً) وتستقل بحدث يؤكد جانبًا من جوانب شخصية البطل كالذكاء وسعة الحيلة وسعة المعرفة. . . ولكنها لا تعمل على تطوير شخصيته سلبًا أو إيجابًا.

وشبيه بهذا ما نجده عند محفوظ في *رحلة ابن فطومة*(٧٤) حيث ينتقل ابن فطومة من فصل/ تجربة لفصل وتجربة جديدة مستقلة؛ والتجارب لا تعمل على إنضاجه/ تحوير شخصيته، بقدر ماهي مرايا تعكس لنا آراءه في النظم الاجتماعية/ السياسية والفكرية في العوالم التي يجتازها في رحلته إلى (دار الجبل). وفياض في *الثلج يأتي من النافذة* هو فياض في آخرها. تتوالى الفصول وفي كل فصل ينتقل البطل من مكان إلى آخر للاختباء، وكل فصل يكشف جانبًا من جوانب شخصيته ليبرز لنا البطل المثالي/ العنتري كما تطالب به الواقعية الاشتراكية. والمقارنة بعنترة هنا لا تقتصر على جانب البطولة فقط، بل تشمل حقيقة أن عنترة — كفياض — تدخله السيرة الشعبية في أحداث متعددة متوالية لتبرز شجاعته فحسب.

الفصول المسطحة:

تبرز الفصول المسطحة في الروايات ذات البطولة المحدودة، أو المفردة وذات النسق الزمني المتصاعد. حيث يشكل كل فصل امتدادًا منطقيًا وبنائيًا/ حكائيًا للسابق ويسلمنا بدوره للذي يليه، وكل فصل في مكانه الذي نتوقعه فيه. وشدة الاتصال الحكائي بين الفصول وذوبان البدايات في النهايات يوحيان بأن التقسيم الفصلي اتباع للعادة لا أكثر؛ بحيث يمكن إلغاء تقسيم معظمها دون أن تتأثر بنية العمل أو رؤيته.

إذا تجاوزنا الفصل الأول من *دعاء الكروان* نرى آمنة تدخل في سلسلة متوالية من الأحداث المتواصلة، يتخللها فصول منقطعة تتحدث فيها آمنة إلى الكروان متأملة ما يجري: ١) مدخل (استرجاع) مقطعي من النهاية، ٢) مقتل أبيها ورحيلهم للمدينة، ٣) ما جرى لأختها، ٤) نزولهم في قرية، ٥) تأمل. . . ، ٦) مقتل أختها هنادي، ١١) تأمل. . . ، ١٣) في بيت المأمور. . . إلخ.(٧٥) وفي *عصفور من الشرق* جعل توفيق الحكيم كاميرا السارد تتبع محسنًا خطوة خطوة بالترتيب دون انقطاع، منذ تقديمه وهو «يسير الهوينى.» في أحد الميادين تحت المطر الغزير. . . حتى وداع الشيخ الروسي ووصيته لمحسن

---

(٧٤) نجيب محفوظ، *رحلة ابن فطومة* (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٢م).

(٧٥) طه حسين، *دعاء الكروان*، ط ٢ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٣م).

بأن «يذهب. . . إلى النبع.» وفيما بين هذا وذاك تسرد لنا حكاية محسن مع سوزي سردًا متصلاً. (٧٦)

الفصول التراكمية

في الأعمال ذات الفصول التراكمية اتصال الأحداث ليس نابعًا من مسار حياة الشخصيات أو إرادتها وإنما من خط تفكير المؤلف؛ مما يفصل ظروف الشخصيات عن تصرفاتها؛ لذا تبدأ الفصول وتنتهي لا استنادًا إلى البنية القصصية الحدثية وإنما اعتمادًا على بنية تفكير المؤلف تجاه القضايا المطروحة. زينب تمثل هذا فتقسيم الفصول فيها لا تبرره حيثيات من داخل العمل نفسه، وبداياتها ونهاياتها تغلب عليها صبغة المقالات الوجدانية وأحيانًا الاجتماعية، وكل هذا لا علاقة له بالشخصيات ذاتها، لذا هيمن حضور المؤلف على كل شيء حتى على توزيع الفصول. والمقولة نفسها تنسحب على التقسيم الفصلي في *سارة* حيث يراكم الكاتب أحداثًا فوق الأبطال و «لا يلجأ إلى [أنماط] سلوكهم إلا باعتبارها أدلة على القضية المنطقية التي يقدمها.»(٧٧) يشمل ذلك أسلوب ترتيب الفصول — كما مر بنا — وتقسيمها وحتى عناوينها.

الفصول العضوية

شبيهة بالنوع السابق من ناحية واحدة فقط هي تداخل بنية الكاتب الفكرية في ترتيبها. ولكنها تفترق عنها من نواح: رؤية المؤلف لا تنفرد — كما في سارة — بل تتعاضد مع واقع الشخصيات ومكوناتها الفكرية/ النفسية لإفراز الترتيب العضوي للفصول، والترتيب — في المحصلة النهائية — لا يشير إلى المؤلف أو بنية تكفيره، بل يضيء الشخصيات التي تتمتع أمام القارىء باستقلالية عن المؤلف، وهي غالبًا رموز لأفكار مجردة. نجد هذه في الروايات العربية التي يمكن تصنيفها تحت الرواية الأكاديمية المتسمة بغموض

---

(٧٦) توفيق الحكيم، *عصفور من الشرق*، ط ٣ (بيروت: دار الكتاب اللبناني ١٩٨٥م).

(٧٧) عبدالمحسن طه بدر، *تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ـ١٩٣٨م*، ط ٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م)، ص ٣٦٧.

ناتج غالبًا عن طبيعة الفكرة/ الأفكار المعالجة. لذا يشرع هذا النوع نفسه لتفسيرات ليست متعددة فقط، بل متناقضة أحيانًا، ومن المنافذ الرئيسة لتفسيرها معرفة الخيوط الدقيقة التي تربط بين الفصول من ناحية توزيعها، أي محاولة معرفة لماذا ضمن الكاتب مادة محددة بعينها ووضعها في مكان بعينه من المنظومة البنائية الفصلية.

وفي حدود مادتنا يمكن أن يشار إلى *البحث عن وليد* مسعود ويتساءل مثلاً: لم وزع مسعود حياتيًا وفكريًا وعاطفيًا في فصول تبدو شبه مستقلة، ثم مزجت الفصول بطريقة قد تبدو بدورها شبه عشوائية؟ لم نسمع صوته في فصول مغلقة، وضعت في أماكن بعينها في المنظومة الفصلية؟ ويمكن أن يشار إلى *موسم الهجرة إلى الشمال* ويتساءل بصورة أكثر دقة: لم ظهر مصطفى سعيد في الفصل الثاني بالتحديد؟ مع إمكان جعله في الفصل الأول واستخدام الاسترجاع لتحويل مادة الفصل الأول إلى الثاني؟ وما دلالة ترك سعيد أشياءه الشخصية في غرفة تشبه سنام البعير وجعل هذا في فصل مستقل وضع في نهاية العمل (قمة السنام)؟ لِمَ لَمْ يكن موقع هذا الفصل في الجهة المقابلة (بداية الرواية) ليبحث عن إجابات من خلال الفراغات المتروكة في مذكراته وأشيائه الخاصة؟ ثم ما دلالة تقابل ظهور سعيد شخصيًّا في الفصل التالي للأول وظهور أشيائه الشخصية في الفصل الذي قبل الأخير. . . ؟

وباختصار، فإن فحص المنظومة الفصلية لا يساعد على تصنيف الأعمال الروائية فقط، بل يثير — أيضًا — كمًا من الأسئلة، قد تشعل إجاباتها أضواء توصل إلى فهم أعمق وأكثر شمولية للعمل المفرد، وما فيه من إبداع وتلاحم بين المرسل وبنية المرسلة.

ختامًا، أدرك الروائي العربي بعض مناحي تأثير التقسيم الفصلي على الخطاب الروائي منذ زينب إلى *اللجنة* مرورًا بـ *رجال في الشمس* و *البحث عن وليد* مسعود و *نجمة أغسطس*. خرجت الأخيرتان كثيرًا عن المواضعات الكلاسية/ الأعراف الروائية السائدة؛ لكنهما بقيتا (فصليًّا) داخل الدائرة.

حتى رواد الرواية الفرنسية الحديثة الذين حطموا التقنية الروائية الموروثة وقفوا دون هدم التقسيم الفصلي، بل منهم من يفخر بتوظيف التقسيم الفصلي بشكله الكلاسي توظيفًا جديدًا.(٧٨)

---

(٧٨) ينظر حديث ميشيل بوتور عن روايته *ممر ميلانو* وكيف تعادل فصولها الاثنا عشر ساعات الليل الاثنتي عشرة. . .، في ريمون لاهو، *حوار في الرواية الجديدة*، ترجمة نزار صبري، ط ١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م)، ص ٢٠.

The Chapter in the Novel and Criticism

Muhammad S. Al-Goaifli
Assistant Professor, Department of Arabic,
College of Arts, King Saud University,
Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. Inspite of the ever increasing volume and methods of Arabic literary criticism of the novel, especially since the early 1970s, the division of novels into chapters has received almost no attention.

The chapter is a structural unit that greatly effects the shape, hence, the meaning of the individual novel, as well as the stages of both its artistic creation and reception. This paper attempts to point out some of those effects, the observation of which can benefit the various theories of literary criticism, i.e. the imitative, the pragmatic, the expressive and the objective.